



Г. А. Пожидаева

## ТРАДИЦИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНОДИИ В ПЕСНОПЕНИЯХ ТИПОГРАФСКОГО УСТАВА

Типографский устав и кондакарь — один из древнейших источников, сохранивший наиболее ранние образцы церковно-певческой традиции Древней Руси<sup>1</sup>. Как редкий тип источника, он всегда привлекал внимание исследователей, и его музыкальные материалы включены в общие работы по истории русской музыки и церковного пения в России<sup>2</sup>. Лишь сравнительно недавно он получил освещение в ряде специальных работ. Одним из первых современных отечественных исследований стала работа Б. А. Успенского о фонетических особенностях языка на материале древнерусских кондакарей<sup>3</sup>. В музыкальной медиевистике этот источник рассматривается в исследованиях, посвященных кондакарному пению и в связи с этим затрагивающих его состав и содержание, систему жанров, литургических и исполнительских традиций, музыкальных особенностей и нотации<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—III вв. М., 1984. С. 88—89. ГТГ. К-5349.

<sup>2</sup> *Металлов В. М.* Русская семиография. Из области церковно-певческой археологии и палеографии. М., 1912; *Он же.* Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным // Записки имп. Московского археологического института. М., 1912. Т. 26; *Он же.* Очерк истории православного церковного пения в России // Записки имп. Московского археологического института. М., 1915. Т. 36; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes // MMB. Subsidia 3. Copenhagen, 1953; *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI—XVII века // История русской музыки. М., 1983 Т. I; *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки. М., 1999. Вып. 1. С. 6—117.

<sup>3</sup> *Успенский Б. А.* Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 314—346.

<sup>4</sup> *Бражников М. В.* Русская певческая палеография. СПб., 2002. С. 32—45; *Владышевская Т. Ф.* Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // *Musica antiqua Europae orientalis*. V. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620; *Она же.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения // Доклады IX Международного съезда славистов. Киев. 1983. М., 1983; *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhagen, 1953. P. 105—146, Pl. X a; *Levy K.* Die slavische Kondakarien-Notation // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 77—92; *Levy K.* The earliest slavonic melismatic chants // Fundamental problems of early slavonic music and poetry / Ed. Ch. Hannick // MMB. Subs. 6. Copenhagen, 1978. P. 197—210; *Doneda A.* Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation. Relationships and Interchangeability // Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996 / Edited by Christian Troelsgard in collaboration with Gerda Wolfram. Hernen, 1999. S. 23—36; *Floros C.* Die Entzifferung der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. 3. S. 7—71; 4. S. 12—44. Kassel, 1965—1967; *Floros C.* Universale Neumenkunde. Kassel, 1970. I—III; *Myers Gr.* The legacy of the medieval Russian kondakar and the transcription of kondakarian musical notation // *Muziek & Wetenschap*. Dutch Journal for Musicology. Amsterdam / 1995/1996. S. 128—161; *Myers Gr.* A tale of bygone Years: The Kontakion for the Dedication of a Church in medieval Rus'. A source study and a reconstruction // Canadian institute of Balkan studies. Toronto, 1997; *Palaeobyzantine Notations II* / Edited by Christian Troelsgard in collaboration with Gerda Wolfram. Hernen, 1999; *Myers Gr.* «All That Hath Breath...»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of

---

В состав книги включены нотированные песнопения — самоподобны кондакарного и знаменного пения, подборка которых отличается системностью и максимальной полнотой для периода конца XI — начала XII в. Именно это разнообразие и полнота стилистических пластов древнерусской монодии, представленных в Типографском уставе, отличает его от других сохранившихся списков подобного типа: кондакарей, которые содержат преимущественно (Благовещенский) или исключительно (Успенский, Лаврский) образцы кондакарного пения. Типографский устав представляет особую ценность, поскольку в нем фактически изложены основные приемы композиционной техники, причем не только для кондакарного пения, но и для важнейшего распева русской православной церкви — знаменного распева силлабического и силлабо-мелизматического типов.

Основой содержания Типографского устава являются нотированные образцы кондакарного пения — наиболее раннего вида пространного пения Древней Руси. Необходимо подчеркнуть, что в Типографском уставе нотированы только самогласные кондаки, которые фактически являются корпусом самоподобнов и будут использованы для распевания других текстов этого же жанра по образцу данных напевов. Все кондаки с указанием на подобен в Типографском уставе не нотированы, что отличает данный список от других, более поздних, в которых записаны напевы и подобных, и самогласных песнопений, например, в Благовещенском и Успенском кондакарях. Как более ранний источник, Типографский устав отражает, соответственно, и более раннюю традицию кондакарного пения, и сам начальный процесс ее формирования.

Сравнение Типографского устава и других, более поздних источников — Благовещенского и Успенского кондакарей — по составу песнопений и способу их изложения — нотированные или ненотированные — позволяет проследить развитие круга кондакарного пения от самого раннего периода его становления до поздних образцов.

Процесс формирования корпуса кондакарного пения отражается в изменении состава песнопений в более поздних списках в сравнении с Типографским уставом. Так, например, самогласный кондак мученице Евфимии (16 сентября) «Подвиги во страдании», входящий в состав Типографского устава и нотированный, как и другие самогласные песнопения, в более позднем Успенском кондакаре, заменен другим: «Въ страдании своемъ». Среди ненотированных кондаков с указанием подобра также встречаются отличия в Типографском уставе и Успенском кондакаре. Например, для кондака «Веселиться светъ» на зачатие Иоанна Предтечи (23 сентября) в Типографском уставе указан подобен «Ликъ агельскы». В Успенском кондакаре на этот день приводится другой кондак «Дроуже жениховъ» и, соответственно, другой подобен — «Подвигъ во страдании».

Этот процесс постепенного сложения круга кондакарного пения можно сравнить с аналогичным процессом — формированием круга демественного пения в эпоху Московской Руси в конце XV—XVI в. Так, в XVI в. рукописная традиция демественного пения содержит не только нотированные, но и ненотированные образцы с указанием на исполнение демеством. Позднее, в XVII в., они будут изложены со строкой нотации. Это характерный признак раннего периода в становлении любой певческой традиции, а также ее музыкальной письменности.

Отдельные самогласные песнопения, записанные в Типографском уставе без нотации и, следовательно, бытовавшие в устной традиции, позднее будут нотированы. Так, например, самогласный

---

Medieval Slavic Chant // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. К 80-летию доктора Милоша Велимировича. Гимнология / Отв. ред. И. Лозовая. М., 2003. Вып. 4. С. 69–90; Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999. С. 52–64; Пожидаева Г. А. Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI–XVII веков // Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов (Люблина, 15–21 августа 2003). Тематический блок № 14. Доклады // Dipartimento di Letterature Comparate dell'Universita degli Studi Roma Tre — Roma. Кирило-Методиевски научен център при Българската академия на науките — София / Ред. Станчев К., Йовчева М. 2003. С. 89–91; Артамонова Ю. В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков. Дисс. канд. искусств. М., 1998. С. 17–42; Заболотная Н. В. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001. С. 32–46, 97–107.

кондак пророку Захарии «По закону въсия святитель» (5 сентября), изложенный в Типографском уставе без нотации, в дальнейшем будет записан с напевом в Благовещенском и Успенском кондакаре.

Можно считать, что в нотированных песнопениях Типографского устава зафиксирован сложившийся к тому времени интонационный фонд и главные музыкальные и музыкально-речевые структуры кондакарного пения как части системы древнерусских распевов. Кондакарная певческая традиция, судя по нотированным песнопениям, сохраняется в других, более поздних списках: Благовещенском, Успенском, Лаврском кондакарях.

*Кондакарная нотация* Типографского устава, как знаковая система невменного типа, отражает основные особенности в строении кондакарных песнопений. Она представляет собой двухуровневую знаковую систему, содержащую два вида знаков: верхний ряд состоит из крупных знаков зачастую сложного начертания, так называемых больших ипостаз, а нижний ряд составляют так называемые простые знаки. *Эта традиция двухуровневой записи связывает кондакарную нотацию с палеовизантийской нотацией шартрской разновидности.* В традиции древнерусских нотаций — знаменной, путевой, казанской — ипостазы сравнимы с тайнозамкнутыми начертаниями лиц или фит, а их развод простыми знаками — с лицевыми и фитными разводами «дробным знаменем».

Графика ипостаз и простых знаков кондакарной нотации отчасти несет на себе печать влияния палеовизантийской нотации шартрской и коаленовской разновидностей. Сравнение кондакарной нотации с нотацией палеовизантийской позволяет выявить их общие знаки<sup>5</sup>. Оказалось, что знаки нотации буквально совпадают приблизительно только в одной четвертой части.

Большие ипостазы, как более крупные и оригинальные по графике знаки палеовизантийской нотации, повторяются в кондакарной лишь в малой части: килисма, лигисма — крюк, петасма — крюк светлый, катабасма (тромикон) — змиица. Некоторые знаки кондакарной нотации, общие с византийскими, не сохранились позднее в русской безлинейной письменности и не получили своих названий: паракалесма, пиасма, синагма, сирма, тинагма. (Пример 1)

Простые знаки кондакарной нотации также заимствованы по графике не целиком, а частично: оксия — статья, апостроф — запятая, ставрос — крыж. Ряд знаков использовал элементы палеовизантийского письма: саксимата и олигон вошли составной частью в знак скамейцы непостоянной, сирма также употребляется не отдельно, а вместе с варией, равно как и крыж вместе с исоном; повторение апострофа (двойной апостроф) переходит в двойную запятую. Соединение апострофа с двойной кендимой дает употребительное начертание голубчика борзого, который в кондакарной нотации Типографского устава используется в двух положениях — горизонтальном и вертикальном, при этом двойная кендима — две точки — всегда остается сверху.

Некоторые знаки кондакарной нотации представляют из себя видоизмененные палеовизантийские шартрской разновидности: вариа — палка мрачная, дипли — сложитье. В простые знаки вошли и буквы греческого алфавита: омега **ω** и ро **ρ**, причем вторая буква используется не в вертикальном, а в горизонтальном и диагональном положении. (Пример 2)

Ряд знаков кондакарной нотации имеет несомненное типологическое сходство с палеовизантийскими, например, антикенома (кондевма) пишется как бы в зеркальном отражении,

<sup>5</sup> Contacarium Palaeoslavicum Mosquense, ed. Arne Bugge (Moscow, Musee hist., 9). Copenhagen, 1960. Der altrussische Kondakar. Auf der Grundlage des Blagovščenskij Nięgorodskij Kondakar' / Hrsg. von Antonin Dostal und Hans Rothe und Mitarbeit von Erich Trapp // Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Edit. 3. Giessen, Bd. 8. 1976. T. II; 1977. T. III; 1979. T. IV; 1980. T. V. Типографский устав и кондакаръ. ГТГ. № К-5349. Alexandru Maria. Studie über die "grossen Zeichen" der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen 2000. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л., 1988. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. Пожидаева Г. А. Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1 (3). С. 66–89. Она же. Пространственные распевы Московской Руси и византийское мелизматическое пение // Болгарское искусство и литература. История и современность / Редакторы-составители И. В. Попова, В. Н. Федотова. СПб., 2003. С. 50–79.

на основе сизмы, представляющей из себя комплекс четырех знаков, в кондакарной нотации возникает новый комплекс, состоящий из ее элементов. (Пример 3)

Кроме того, большое количество новых ипостаз возникает с использованием элементов византийской нотной графики, но, тем не менее, эти знаки в кондакарной нотации становятся оригинальными, хотя и не получившими названия знаками.

В разделе Азматиков Благовещенского кондакаря встречаются знаки, типологически сходные с византийскими большими ипостазами. Такие знаки отсутствуют в византийской нотации, однако по своим графическим элементам они близки византийским. Например, знак тинагмы встречается в Благовещенском кондакаре в удвоенном или утроенном виде, в лигатурах — в соединении тинагмы с катабасмой (змицей), утроенной тинагмы с катабасмой (змицей). Знак катабасмы (змицы) часто используется в лигатурах с антикеномой или с антикеномой и дипли, а также со знаком, близким синагме. (Пример 4)

Применение двухуровневой записи с использованием оригинальных знаков больших ипостаз показывает освоение системы византийской письменности, ее приемлемость для записи новых интонационных оборотов и «внедрение» в систему русской музыкальной письменности в соединении со столбовым знаменем. В данном случае наглядность ипостаз была удобна для того, чтобы выделить интонационно значимые фрагменты напева.

В сравнении кондакарной и палеовизантийской нотации становится очевидным также общий принцип данного музыкального письма для записи сложных интонационных оборотов — принцип соединения отдельных знаков в знаковые комплексы или так называемые лигатуры. Лигатуры в кондакарной нотации Типографского устава применяются не слишком часто. Наиболее употребительные из них соединения — это соединения различных знаков со змицей (катабасмой) и крюком (лигисмой). (Пример 5)

Необходимо отметить, что графическая общность кондакарной и византийской нотаций, их внешнее сходство еще не являются свидетельством общности самих принципов музыкального письма. Как мы увидим в дальнейшем, русские нотации, начиная с кондакарной, пошли по принципиально другому пути фиксации напева. В дальнейшем графика ипостаз кондакарной нотации повлияет на графику новых русских нотаций — демественную, путевую, казанскую, а отдельные знаки кондакарной в своем неизменном по графике виде войдут в алфавит этих нотаций<sup>6</sup>.

Сравнительный анализ византийского музыкального письма, кондакарной и поздних русских нотаций дает представление об их несомненном родстве. Взаимосвязь нотаций проявляется во многом на уровне семейграфии — графического сходства знаков, их элементов и соединений. Сходство это очень редко буквальное, а чаще всего — типологическое. Оно проявляется и в близости знаковых комплексов — лигатур, необычайно характерных для ранних форм византийского письма, кондакарной и поздних русских нотаций.

Как видно из параллельного изложения, к общим знакам нотаций относятся их основные графические элементы, известные еще по экфонетическим знакам<sup>7</sup>, — это так называемые простые знаки, а кроме того и большие ипостазы. Греческие названия их не были приняты на Руси, они были заменены русскими, поэтому мы приведем оба названия. Это апостроф — запятая и ометный знак, вария — палка, ставрос — крыж, петасты и лигисма угольная — крюк, параклитики — параклит, дипли — статья и др.

---

<sup>6</sup> Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991; Пожидаева Г. А. Демественное «ключевое» знамя и его современное прочтение. С. 69–82; Она же. Пространные распевы Московской Руси и византийское мелизматическое пение. С. 52–58, 64–71.

<sup>7</sup> Алфавит экфонетических знаков см.: Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. P. 95–96; Герцман Е. В. Византийское музыкознание. С. 204–207; Sandra Martani. Musica, teologia e liturgia. Sulle trasse di un'interpretazione della notazione efonetica bizantina // Rivista Internazionale di Musica Sacra. Nuova Serie XX. 1999. Libreria Musicale Italiana. P. 34.

Знак апострофа в столбовой нотации переходит в запятую, а в нотациях «красного пения» он становится еще и ометным знаком — оригинальным вспомогательным знаком в ометных знаменах. В демественной нотации — это крюк ометный и светлоометный, заножек ометный, переводка светлоометная; в путевой нотации — ометные параклит, врахия простая и мрачная, подчашие, мрачноометная стрела, крюк ометный, мрачноометный и светлоометный и, наконец, в казанском знамени — ометные голубчик, врахия, крюк, скамейца, мрачноометный заножек и светлоометная переводка.

Как элементы новых нотаций — путевой, демественной, казанской — используются знаки и элементы палеовизантийской нотации и простых знаков кондакарного письма: вариа, оксия, кендима и двойная кендима, класма и др. Они образуют основные семейства знамен поздних нотаций — семейства крюков, мечиков, стрел, скамеец, голубчиков и переводок, входят в начертание врахии и осоки.

В новых русских нотациях широко применялись не столько общие знаки, сколько элементы византийского музыкального письма. Например, хамилон — знак палеовизантийской нотации — становится самым характерным знаком демественной, который дал ей название «ключевого знамени». «Ключ» входил составным элементом в самые употребительные демественные знамена: крюк ключевой, мечик ключевой, черту ключевую и их разновидности — знамена мрачноключевые, светлоключевые, закрытые и пр.

Наиболее наглядно взаимосвязь нотаций проступает в некоторых характерных знаках, например, антикеномы, куфисмы и кратимокуфисмы — их начертания подобны ометным и крыжевым знаменам новых русских нотаций. Ометные знаки были перечислены, крыжевые суть следующие: в путевой нотации — крюк крыжевой, крыжевые параклит, стопица и переводка, подчашие, врахия светлая, крюк ключевой и крюк ключевой с подчашием и др. (12 знаков). То же — в казанском и демественном знамени: около 40 крыжных знаков, в основе которых — начертание, подобное византийской куфисме.

Типологическое сходство некоторых больших ипостаз, составленных как лигатуры палеовизантийской нотации и знаковых комплексов (лигатур) новых русских нотаций, также проявляется в их графическом подобии, например: кратиме и класме в демественной нотации подобны соединения стрелы поводной и крюка простого, мечика ключевого и крюка с подчашием; антикенокилисме подобны соединения крюка простого с запятой — в путевой и демественной нотации; крюка ключевого с запятой — в демественной нотации, врахии опашной (отметной) — в путевой и казанской нотации и т. д. Эти аналогии можно продолжить: лигисма и вариа подобна крюку ометному, лигисма и ставрос апо дексиас — заножку, лигисма круглая и угольная — крюкам ключевому и простому и т. д. (Табл. 1).

Лигатуры кондакарной нотации чаще всего используют, как было замечено, соединения со змиицей и крюком простым, что находит аналогии в новых русских нотациях. Как графические аналоги лигатурам со змиицей можно рассматривать соединения крюков и заножков с крыжем во всех трех новых русских нотациях — путевой, демественной и казанской. Соединения крюков характерны для демественной нотации: здесь возникают комплексы «мечиков ключевых» и крюков простых, мрачных, ключевых, с подчашием.

В новых нотациях прослеживается явное тяготение к древнейшим формам невменного письма и воплощаются его наиболее характерные графические особенности. Очевидно стремление сохранить внешнее сходство с кондакарной и палеовизантийской нотацией. Мы видим, что кондакарная нотация, впервые зафиксированная в Типографском уставе как сложившаяся система музыкальной письменности, стала во многом корневой для нотаций новых русских распевов, передавая при этом традиции византийской музыкальной письменности в новую историческую эпоху.

Это говорит о глубокой связи византийской, кондакарной и новых русских нотаций. Тот факт, что перечисленные семейства знаков являются основными в данных нотациях, еще раз подтверждает общность их графического алфавита и принадлежность к общей невменной системе музыкальной письменности восточно-православной церкви.

Как уже было показано, кондакарная и палеовизантийская нотации имели достаточно много общего с точки зрения графики. Сохранялся ли в кондакарной нотации сам принцип записи палеовизантийского письма? При изучении палеовизантийской нотации шартрской разновидности исследователи отмечают принцип записи музыкальных формул знаками нотации<sup>8</sup>. Этот принцип графической «формульности» был сохранен в кондакарной нотации и нашел свое выражение в верхнем ряду двухуровневой записи в облике больших ипостаз. В этом видна передача византийского канона музыкальной письменности при ее адаптации на Руси.

Вместе с тем сохранение общих принципов музыкальной письменности пространного пения еще не может быть доказательством интонационно-ритмической общности напевов византийских и древнерусских кондакарных. Для научно-корректной расшифровки кондакарных песнопений перед исследователем стоит одна из самых сложных задач: определение реального музыкального значения кондакарных знамен. При решении этой задачи нами были использованы различные методы, одним из которых стало сравнительное изучение различных списков древнего периода, которые включают в себя различные стили церковного пения, характерные для данной эпохи. Это позволило выявить в отдельных источниках, в частности в Благовещенском кондакаре, вкрапление знаменной нотации в кондакарную. В разделе Азматиков Благовещенского кондакаря (в Типографском уставе этот раздел отсутствует) отдельные фрагменты стихов из псалмов изложены знаменной нотацией, однако эпизодически эта нотация продублирована сверху, как бы во втором ряду, большими ипостазами кондакарного письма. В таких случаях столбовое знамя заменяет собой в отдельных фрагментах простые знаки кондакарной нотации (при этом можно выделить ипостазы, развод которых целиком записан столбовой нотацией). Это дает возможность при их сопоставлении определить реальное музыкальное значение некоторых простых знаков кондакарной нотации. (Пример 6)

Доказательный пример родства кондакарной и столбовой нотаций представляет изложение пасхального тропаря «Христос воскрес» в Благовещенском кондакаре. В его двустрочной записи — ипостазами и простыми знаками — в нижнем ряду чередуются кондакарная и знаменная нотации. На наш взгляд, это является несомненным доказательством общей природы кондакарного и знаменного письма, что допускало их взаимозаменяемость на протяжении всего периода развития — от образцов Типографского устава конца XI — начала XII в. до более поздних списков кондакаря — Благовещенского XII в., Успенского 1209 г. и др.

Дополнительным подтверждением принципиальной общности кондакарной нотации и знаменной можно рассматривать также известные еще в русской классической медиэвистике так называемые кондакарные вкрапления в знаменную нотацию<sup>9</sup>. Материал такого рода содержат Стихирари XII в. в стихирах первым русским святым — Борису и Глебу, Феодосию Печерскому, а также на освящение храма св. Георгия в Киеве. В этих песнопениях знаменного распева,

<sup>8</sup> Герцман Е. В. Византийское музыкознание. С. 210, 221–222; Он же. Петербургский теоретикон; Floros C. Universale Neumenkunde. I–III; Alexandru Maria. Studie über die “grossen Zeichen” der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen 2000. Doneda A. Hyperstases’ in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation. Relationscipts and Interchangeability. S. 23–36 и др.


<sup>9</sup> Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени // Русская музыкальная газета. 1913. № 46. Стб. 1041; № 49. Стб. 1135–1136; Металлов В. М. Русская симеография. Табл. 4, 27–28; Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М., 2004. Т. I. С. 354; Карастоянов Б. П. Стихирата за Борис и Глеб «Плотскоую богатыща» — забележителен образец на старото руско певческо изкуство // Българско музыкознание. София, 1987. Кн. 3. С. 31–66; Серегина Н. С. Песнопения русским святым. С. 97; Пожидаева Г. А. Историко-литургические предпосылки пространного пения Московской Руси // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток–Русь–Запад (к 2000-



изложенных знаменной же нотацией, содержатся отдельные кондакарные ипостазы, разведенные аналитическими кондакарными знаками, — именно так записаны некоторые лица этих стихир. Такого рода вкрапления кондакарной нотации в середине напева, изложенного столповой нотацией, свидетельствует о ладоинтонационном родстве этих двух ветвей русской монодии — древнейшего кондакарного и знаменного пения.

Таким образом, более поздние, чем Типографский устав, источники кондакарного и знаменного пения, содержащие сопоставление кондакарной и знаменной нотаций в записи конкретных песнопений, позволяют судить о принципиальном сходстве их нотаций. (Пример 7)

Сравнительный анализ кондакарной нотации и более поздних русских нотаций — путевой, демественной, казанской, — непосредственно отражавших не только графику, но и значение некоторых знаков кондакарной, также позволяет найти ключ к пониманию конкретного музыкального значения последних.

Так, например, в раннем демественном песнопении «На реце Вавилонстей» в заключительном кадансе использовалось нисходящее поступенное движение. В окончании кондакарных песнопений чаще всего применяется знак, соединяющий варию и сирму . Поскольку демественный распев продолжает традиции кондакарного пения, весьма значительна вероятность того, что этот каданс был также характерен и для кондакарных песнопений. Поэтому комплекс знаков вари и сирмы логично расшифровывать как знак трехступенной нисходящей интонации к конечному тону.

Заметим, что в более поздних демественных песнопениях этот каданс сохранил нисходящую направленность и поступенный тип движения. Характерно, что знак, отображающий этот каданс, — мечик ключевой закрытый — по своей графике является родственным кондакарному знаку, который также выполняет завершающую функцию в песнопении. Вероятно, это во многом связано с тем, что новые русские нотации фактически продолжали традиции кондакарного пения не только по семиографии, но и по семантике отдельных знаков. (Пример 8)

Интересный результат дает сравнение кондакарных и путевых песнопений, демонстрируя их стилистическую общность. Путевой распев, как наиболее традиционный вид пения, сохранивший в своем стилистическом облике наиболее древние черты русской монодии, как оказалось, сохранил и черты кондакарного пения. Это свидетельствует о глубокой исторической памяти, сохранившей древние традиции, в том числе и кондакарного распева.

Эти черты проявляются в мерности и замедленности ритмического движения, ладовой близости с опорой на квартовые лады, абсолютно господствующей поступенности интонационного движения. Можно также отметить простые ритмические пропорции в основных элементах музыкального языка путевых и кондакарных напевов. Следование традициям кондакарного пения проявляется также и в особенностях путевой нотации — как уже было отмечено, в использовании элементов кондакарных знаков и принципа их соединения в так называемых лигатурах, широко применяемых в путевом знамени.

Наше определение звуковысотной организации в песнопениях кондакарного распева исходит из его гласовой природы, которая, несомненно, должна быть близка гласовой природе знаменного пения.

В основе кондакарных напевов лежит обиходный звукоряд, ступени которого отражены в нотации. В ранний период, конечно же, этот звукоряд был более ограничен. Например, в кондаках Типографского устава есть напевы, изложенные лишь в двух согласиях — мрачном и светлом — с использованием диапазона *с* — *а*. Важные для расшифровки звуковысотный уровень строки и конечный тон гласа, несомненно, были сходными в одинаковых гласах кондакарного и знаменного пения.

---

летию Рождества Христова). Материалы Международной научной конференции 15–19 мая 2000 года / Сост., отв. ред. И. Лозовая. Гимнология. Вып. 3. (Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Рязумовского). М., 2003. С. 116–117.

Отмеченное в классических трудах русской медиевистики — от А. Мезенца до М. В. Бражникова — соответствие звукового состава тонем графическим элементам знамен также дает ключ к прочтению некоторых знаков кондакарной нотации.

Ритмическая организация кондакарных песнопений свидетельствует об общем типе ритмической организации кондакарного пения и знаменного: в ее основе лежат простые ритмические пропорции 1:1, 1:2. Это подтверждают как отдельные фрагменты кондакарного пения в двознаменном изложении — кондакарной и знаменной нотацией так и вкрапления кондакарной нотации в срединные разделы знаменных песнопений, заданный в начале песнопения тип ритмического движения должен быть сохранен в срединных разделах, что является общей закономерностью композиции.

Для определения конкретных значений кондакарных знамен особенно важен структурный подход и выделение основных музыкальных и музыкально-речевых структур в соответствии со знаками музыкальной письменности. Знаки кондакарной нотации, как и других невменных нотаций Древней Руси, непосредственно отражают эти структуры — тонемы, кокизы и просодемы. Благодаря отмеченным качествам русского безлинейного письма представляется возможным по знакам нотации выделить мельчайшую структуру напева — *тонему*. Она является наименьшей интонационно-ритмической структурой напева, не имеет внутренней цезуры и состоит из одного или нескольких звуков. В ее основные характеристики входит определенная продолжительность, звуковой состав, направленность и тип мелодического движения<sup>10</sup>. Тонемы кондакарного пения зафиксированы в нижнем ряду кондакарной нотации простыми знаками. Можно предположить, что свойства этих простейших структур, отражающих стиль эпохи, были достаточно близкими для кондакарного пения и знаменного распева старшей редакции.

Система знаменных тонем раннего периода отличается от тонем кондакарного пения так же, как тонемы силлабического типа пения отличаются от тонем пространного типа, а именно: тонемы кондакарного пения более продолжительны, многозвучны, обладают характерным интонационным рисунком. В строении напева знаменных песнопений используются повторы кратких однозвучных тонем на уровне звуковысотной строки, что определяет речитативный характер достаточно продолжительных по звучанию фрагментов. В отличие от знаменных, в кондакарных песнопениях речитация на уровне звуковысотной строки применяется редко, как исключение, а в строении напева преобладает «мелодическое» начало — соединения кокиз, что является важнейшим признаком пространного типа пения.

В отличие от силлабического и силлабо-мелизматического знаменного распева старшей редакции в кондакарном пении подавляющее большинство составляют *долгие* тонемы. Различные по звуковому составу, но равные по своей продолжительности и обозначаемые одним простым знаком нижнего ряда кондакарной нотации, долгие тонемы абсолютно господствуют в кондакарных напевах. Это качество придает долгой тонеме значение основной единицы ритмической пульсации

<sup>10</sup> Тонемы и просодемы знаменного пения в их связи с крюковой нотацией рассматривает Б. Карастоянов в ряде статей: Карастоянов Б. П. Сричката-най-малката певчески значима текстова единица в знамената разпев // Българско музикознание. София, 1986. № 4. С. 25–35; Он же. О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. VIII. Vol. I. Bydgoszcz, 1988. P. 489–516; Он же. Знамената като тонемно-прозодемен тип знаци // Музикални хоризонти. София, 1989. № 2. С. 41–61; Karastojanov B. Tonemas and prosodemas as rhythmic elements of znamennyj rospev // Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (Holland) in November 1986 / Edited by Ch. Hannick. Hernen, 1991. P. 109–127. Теории и ритмическому значению тонем в византийской музыке посвящена статья Е. Тончевой: Tončeva E. Tonema — the theory and rhythmic interpretation of byzantine tune // Rhythm in Byzantine Chant. P. 129–140. Метод структурного анализа на материале древнерусских песнопений применяется автором в ряде работ: Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков; Она же. Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI–XVII веков. С. 79–108; Она же. Принципы распева в раннем русском многоголосии // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2004. № 3 (17). С. 12–28; Pozhidaeva Galina. Die Hauptstruktur des altrussischen melismatischen Gesanges und ihre Wechselbeziehung mit der byzantinischen Tradition // Palaeobyzantine Notation III. Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001 / Edited by Gerda Wolfram. Leuven–Paris–Dudley, 2004. P. 91–116.



— моры или хроноса протоса. По своему реальному значению эта единица, вероятно, представляла собой двойное увеличение моры знаменного распева стихирарного типа и отражала замедленное ритмическое движение кондакарного напева и сурово-торжественный характер его звучания.

Краткие тонемы используются в кондакарном пении, но они возникают как исключение в редких речитативных фрагментах, подобно тому как в знаменном распеве речитация также записывалась краткими тонемами.

*Звуковой состав* кондакарных тонем еще достаточно прост и не слишком разнообразен. *Краткие* тонемы, выполняющие функцию речитации, естественно, однозвучны; в других функциях они не применяются, и, соответственно, их ритмического дробления не происходит. В количественном отношении они представляют небольшую долю (4–5%). Для их записи используется знак запятой (апострофа), который по своей функции соответствует стопице знаменной нотации.

*Долгие* тонемы наиболее разнообразны по звуковому составу: среди них есть однозвучные и многозвучные: двух- и трехзвучные. *Однозвучные* долгие тонемы составляют около половины от общего числа тонем. Вторую половину образуют многозвучные, среди которых преобладают двухзвучные, составляющие около третьей части от общего числа тонем.

Двухзвучные тонемы представляют собой тонемы равного ритмического деления, с пропорциями 1:1, как восходящей, так и нисходящей направленности. В отличие от них, трехзвучные тонемы разного направления интонационного движения используют более дробное ритмическое движение.

Элементом, объединяющим кондакарное и знаменное пение старшей редакции, является состав тонем: по продолжительности, ритму и звуковому составу. Такими тонемами являются однозвучные тонемы, долгие и краткие, а также двухзвучные долгие — восходящие и нисходящие, сохраняющие при этом равное ритмическое деление. Существенным отличием кондакарного пения становится основная единица ритмической пульсации — мора, которая соответствует здесь знаку статьи столбовой нотации или целой длительности в современной нотной записи. В знаменном распеве мора равна половинной длительности, что особенно подчеркивает различный тип двух распевов: пространный кондакарного и силлабический и силлабо-мелизматический знаменного.

В распевках совпадают также трехзвучные тонемы как по звуковому составу, так и по ритму и направленности интонационного движения. При этом дробление моры в тонемах кондакарного и знаменного пения совпадает по ритму (две четверти и половинная). Интересно, что в более поздний период возникает ритмическое уменьшение и увеличение этих тонем, абсолютно идентичное как в пространном стиле пения — демественном, так и в знаменном распеве. Эти тонемы, сохраняя математические пропорции ритма, приобретают новые ритмические значения: две восьмые и четверть, две половинные и целая. (Пример 9)

На основании определения тонемы возможен анализ музыкальных структур более высокого уровня, а именно *кокиз*, которые представляют устойчивые, относительно завершённые музыкальные обороты. Каждая *кокиза* объединяет несколько тонем и обладает своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью<sup>11</sup>.

*Кокизы кондакарного пения зафиксированы в верхнем ряду нотации знаками так называемых больших ипостаз*. Высокий уровень писцовой культуры, отразившийся в Типографском уставе как древнейшем памятнике музыкальной письменности, наглядно показывает основные структуры напева. Изображение *кокиз* знаками ипостаз помогало выделить их в записи и охватить музыкальную форму песнопения в целом, в этом, на наш взгляд, и заключалась практическая роль ипостаз в кондакарном знамени.

Поскольку *кокизы* представляют из себя соединение тонем, их интонационно-ритмический развод отражен в записи простыми знаками, что позволяет судить о качественной характеристике самих *кокиз*.

<sup>11</sup> Понятие *кокизы* известно из древнерусской теории музыки XVII в., например, из таких теоретических руководств, как *кокизники* столбового, путевого и казанского знамени.

Функциональность простых знаков, отражающих кокизы кондакарного пения, позволяет определить границы кокиз и выделить их в напеве независимо от больших ипостаз. Многие простые знаки имеют определенную функцию в кокизе. Так, знак омеги  $\omega$  имеет конечную функцию в кокизе и, как правило, завершает ее; он сопоставим со статьёй в столповом знамени; после него в строке текста обычно проставлена высокая точка, которая отделяет музыкальные структуры друг от друга.

Голубчик имел начальную функцию в кокизе и часто применялся в начале кокизы, как подводный к определенному звуковысотному уровню интонирования. Эта функция голубчика сохраняется и в дальнейшем в столповом и демественном знамени.

Знак запятой использовался для нотации речитативных звуков и аналогичен стопице.

В записи напевов кондакарных песнопений используется также группа знаков, выполняющих соединительную функцию между кокизами. Вероятнее всего, эти знаки переводят от звуковысотного уровня предшествующей кокизы к уровню следующей.

Наиболее распространенным является комплексный знак, соединяющий палку, чашку, статью простую и сложитье. Этот комплекс используется с различными ладовыми наклонениями — большим, малым и укосненным (Пример 10).

Подобного рода традиция завершать кокизу определенным, одним и тем же знаком нотации и использовать при этом комплекс «переводных» знаков для перехода к другому уровню интонирования характерна для монодической традиции в целом: для знаменного, путевого, демественного и большого распева. В знаменном распеве в изложении столповой нотацией это статья и стопица-переводка, в путевом распеве в изложении столповым знаменем это статья и стрела громосветлая с сорочьей ножкой, в демественном распеве в изложении демественным знаменем это переводка и голубчик тресветлый.

Функциональная определенность простых знаков позволяет найти точное соответствие разводов кокиз их ипостазам даже при неточной записи.

Кокизы кондакарного пения различаются по количеству входящих в них тоном, при этом большую часть составляют многотонемные кокизы, объединяющие от трех до шести тоном; это подтверждает представление о кондакарном пении как о пространном типе. Двухтонемные кокизы, занимающие заметное положение в кондакарных напевах, указывают на ранний этап в формировании мелизматике. По своей природе они многофункциональны: они могут выступать в качестве начальной, срединной и конечной структуры.

Отдельные двухтонемные кокизы выполняют срединную функцию; они динамизируют напев, поскольку каждая из них является интонационно-ритмическим вариантом одной и той же речевой модели. Такие кокизы записываются ипостазам, которые подчеркивают их самостоятельное значение в строении и развитии напевов. (Пример 11)

Исключительный интерес представляют двухтонемные связующие кокизы: их запись в кондакарной нотации не связана со знаками больших ипостаз, что отражает их «промежуточное» положение в напеве. Самая распространенная связующая кокиза записывается комплексом знаков: палка, чашка, статья и сложитье. (Пример 10)

Самыми распространенными в кондакарном пении являются *трехтонемные* кокизы, что роднит его со знаменным распевом. И в кондакарном пении, и в знаменном такие кокизы записываются тремя знаками нотации; в кондакарном пении это три простых знака, к которым добавляется знак большой ипостазы.

Продолжительность трехтонемных кокиз совпадает и в знаменном, и в кондакарном пении: это три целые длительности. При этом в кондакарном пении преобладает замедленное ритмическое движение половинными и целыми длительностями — в отличие от знаменного распева, где чаще встречаются кокизы, включающие дробное ритмическое движение четвертными длительностями.

При этом напевы кондакарных песнопений отличаются заметным преобладанием кокиз, в то время как знаменные напевы содержат значительные фрагменты речитации, обусловленные строением силлабической и силлабо-мелизматической попевки. Отметим, что это различие усиливается тем, что в кондакарных напевах возникают более пространственные и масштабные мелодические фрагменты, связанные с лицами и фитами. (Пример 12)

Как пространственный тип пения, кондакарный распев включает наиболее масштабные и сложные по структуре двойные (составные) кокизы, частое использование которых является исключительным признаком этого вида пения. Как составные части двойных кокиз также используются двухтонемные кокизы. Отметим, что именно двойные кокизы наиболее масштабны и звучат пять — шесть мор, занимая исключительное положение в напеве. В начале двойной кокизы краткая двухтонемная кокиза выполняет роль зачина. При ее использовании в окончании двойной кокизы она принимает функцию расширения и завершения.

Подобные музыкальные структуры находят свое отражение в особых знаках нотации — лигатурах, являющихся наиболее сложной частью кондакарного письма. (Пример 13) Эта традиция нашла свое продолжение в нотации наиболее сложных и развитых распевов Московской Руси — путевом и демественном. (Табл. 1)

В кондакарном песнопении формируются также следующие функции кокиз: срединно-конечная, завершающая одну из строк песнопения, и конечная, завершающая все песнопение. Это отражается в постоянстве не только напева кокиз, завершающих указанные разделы песнопений, но и в знаковой прикреплённости к ним определенных больших ипостаз.

Такие важные признаки в строении кокиз, как их звуковой состав, диапазон интонирования, ритмические и ладовые особенности, наиболее ярко отражаются в многотонемных кокизах. Для них характерны простые ритмические пропорции 1:1, 1:2, что сказывается в ровном, спокойном движении крупными длительностями (половинными и целыми) чаще всего в интервале терции или кварты. Наиболее характерен поступенный тип движения в пределах обиходного звукоряда (основного его диапазона из двух согласий — мрачного и светлого). Отличительным признаком становится эпизодическое применение мелодических скачков в напеве кокиз и на границах их соединений.

Для кондакарных кокиз характерны традиционные для русской монодии ладовые наклонения — большое, малое и укосненное.

Ладовое пространство кондакарных кокиз формируется за счет автентических и плагальных микроладов в соотношении с основным ладом песнопения, который возникает с опорой на основную строку напева, являющуюся как бы ладоинтонационным устоем и наиболее часто повторяющуюся в песнопении. (Пример 14)

Сравнительный анализ ипостаз и их разводов аналитическими знаками в песнопениях Типографского устава показывает, что лишь небольшая часть разводов отличается устойчивостью. К устойчивым разводам относятся разводы лигисмы, стрептона, паракалесмы, катабасмы и некоторые другие. Разводы других ипостаз в песнопениях Типографского устава отличаются по записи: в некоторых ипостазах нередко пропущены отдельные знаки или изменен их порядок в кокизе. Другие ипостазы существенно отличаются по своим разводам: в записи разводов используются совершенно различные знаки аналитического письма. Такого рода картина указывает на ранний этап как в освоении письменной традиции кондакарного пения, так и самой культуры пения.

Начальное текстологическое изучение Типографского устава в сопоставлении с другими, более поздними списками кондакарей — Благовещенским и Успенским — дает основание сделать вывод о сохранении ранней певческой традиции, закреплённой в Типографском уставе. Это в значительной степени отражает нотация данных памятников.

Так, например, при сравнении кондаков, изложенных на один подобен «Дева днесь», — кондака св. Николаю в Типографском уставе и кондака Борису и Глебу в Благовещенском



кондакаре — оказалось, что ипостазы этих песнопений одинаковы по составу. При этом разводы ипостаз сохраняются в более позднем списке в значительной степени. Вместе с тем, нельзя не отметить вариантность разводов, выражающуюся в замене отдельных знаков другими, в изменении порядка знаков «внутри» кокизы, пропуске некоторых знаков, что можно отнести к ошибкам переписчика. Эта вариантность в записи кондакарных песнопений как в Типографском уставе, так и в Благовещенском кондакаре, вероятнее всего, не меняла самого существа кондакарной традиции, поскольку сохранялись ее наиболее важные и существенные признаки: состав ипостаз, отображающих сохранение интонационного фонда — кокиз.

Устойчивость ипостаз в списках кондакарей показывает, что основные структуры кондакарного напева уже сложились к концу XI — началу XII в. Эти структуры в основном сохраняются и в более поздних источниках — Благовещенском и Успенском кондакарях. Таким образом, древнейший список кондакарных песнопений Типографского устава свидетельствует о том, что сама традиция кондакарного пения, его «лексика» уже сложились в основных своих чертах.

Большое разнообразие кондакарных кокиз показывает мелодическое богатство напева, соответствующее мелизматическому типу и его литургическому предназначению для особо значимых жанров богослужения.

В напевах кондакарных песнопений возникают также более пространные *единицы*, соединяющие несколько кокиз, например, комплекс из двух кокиз звучит в кондаке св. Николаю в распеве слов «святый» и «дньсь», соединение трех кокиз встречаем в великопостном песнопении «Душе моя». Подобные комплексы кокиз, отличающиеся устойчивостью состава, представляют собой *напевы* наиболее масштабных музыкально-речевых единиц песнопения — *лиц* и *фит*, о которых пойдет речь далее. (Пример 15)

Такие устойчивые соединения нескольких кокиз, отраженные в записи определенной последовательностью одних и тех же ипостаз, используются, как правило, в конце строки песнопения или как завершение синтагмы текста (его полустиха). Этот прием становится важным формообразующим элементом в строении напева кондакарных песнопений.

Представляется важным отметить повторность музыкальных строк как прием развития в музыкальной форме кондакарных песнопений. Так, в кондаке св. Николаю в Типографском уставе повторяются первая и вторая, затем третья и четвертая строки напева, изложенные «подобно» друг другу. Сходные композиционные приемы проявятся позднее в монастырских редакциях пути и демества XVI—XVII в.

Нами были рассмотрены как простейшие музыкальные структуры — тонемы и кокизы, так и их соединения в напевах *лиц* и *фит*. Музыкально-речевые структуры кондакарного пения, возникающие при распевании текста, весьма своеобразны. Мельчайшая из них — *просодема*, обладающая не только речевыми просодическими характеристиками, но и музыкальными — ритмическими и интонационными.

Просодемы кондакарного пения отличаются протяженностью и многозвучностью как музыкально-речевые структуры пространного типа пения.

Нотированные тексты песнопений Типографского устава изобилуют повторами гласных, соответствующих внутрислоговому распеву; при этом выдержано соответствие одного слога или гласного одному простому знаку нотации. По соотношению простых знаков нотации с текстом возможно рассмотреть состав просодемы с точки зрения входящих в нее музыкальных структур, не только тонем, но и кокиз, тем более что это отражено в палеографии источника. Важной особенностью палеографии кондакарного письма являются так называемые высокие точки, проставленные в середине строки текста. Именно эти *точки отделяют друг от друга кокизы напева*.



*Продолжительность* просодемы, в зависимости от соответствующих ей музыкальных структур, различна — от тоне́мы до кокизы и их соединений. Пространные просодемы более всего характерны для кондакарного пения.

О соотношении *ударных* и *безударных* просодем по длительности можно судить по количественному составу тоне́м. Многие образцы кондакарного пения не имеют явных отличий в долготе ударных и безударных просодем. Зато они очевидны в отношении просодем, занимающих положение конечных в слове, синтагме или строке текста: последние слоги, как правило, более мелодизированы и имеют большую продолжительность звучания. Эта закономерность просодического ритма характерна для псалмодии; ее неожиданное проявление в мелизматике раскрывает общие принципы распева текста в разных типах церковного пения. В целом кондакарные песнопения отличает эмфатическая нейтральность просодии как характерный признак данного вида пения.

В кондакарном пении часто встречаются парные сочетания просодем на напев одной кокизы. При соединении двух слогов текста с напевом кокизы первая просодема обычно содержит несколько тоне́м, а вторая — одну, подчеркивая тем самым завершение музыкальной структуры. Характерной чертой кондакарных песнопений Типографского устава становится соединение двух слогов текста с одной кокизой, при этом второй слог текста приходится на последний звук кокизы, подчеркивая тем самым завершение музыкальной структуры.

Фонетические вставки — так называемые *аненайки* и *хабувы* — являются характерной особенностью кондакарного пения<sup>12</sup>. Интересно, что они возникают зачастую именно в просодемах, равных кокизе, то есть в случае распевания кокизы одним слогом. Хабувы как бы добавляют недостающий для пары второй слог текста. Примеры такого рода хабув и аненаек впервые встречаются в кондаках Типографского устава.

Такая взаимосвязь фонетических вставок с музыкальными структурами и распространенным приемом соединения кокиз не с одним, а с двумя слогами текста может быть одним из объяснений этого явления. Добавление второго слога хабувы или аненайки к основному слогу текста как бы помогало выдержать распространенный для этого вида пения принцип просодии — соединения кокизы с двумя слогами текста. Если слово имело нечетное количество слогов или каждому слогу соответствовала кокиза (или последования кокиз), именно в этих случаях часто возникали хабувы и аненайки. Кроме того, благодаря этому приему проявлялись структуры напева и песнопения: аненайки и хабувы разделялись точками в текстовой строке, что обозначало границы кокиз и соответствующих им слогов текста.

В дальнейшем хабува как фонетическая вставка стала приемом, характерным для кондакарного пения. Он использовался для увеличения внутрислогового распева в песнопении. При этом сложился ряд кокиз, которые постоянно соединялись именно с фонетическими вставками. К ним относятся кокизы, обозначаемые рядом ипостаз, среди которых ипостаза лигисма и еще несколько безымянных, не встречающихся в византийских нотациях. (Пример 16)

Данные ипостазы устойчиво сохраняют свой развод простыми знаками, что говорит о сложившихся музыкальных формулах для распева хабув и аненаек. На раннем этапе развития пространный тип пения хабувы и аненайки, подобно фитам знаменного распева, явились одним из композиционных приемов для создания музыкальной формы пространный песнопения. Прием усиливал главный стилистический признак пространный типа пения — большой внутрислоговой распев.

<sup>12</sup> Данные фонетические вставки представляют собой дополнительные к основному тексту слоги «а-не-на» и «хе-хе», «хо-хо», за счет которых увеличивается внутрислоговой распев. Филологические проблемы фонетических вставок рассмотрены в работе: Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 314–346. Музыкальный анализ фонетических вставок см.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 49–54; Келдыш Ю. В. Древняя Русь XI–XVII века. Т. I. С. 112 и др.

Те же приемы использования хабуз и аненаек с постоянным «набором» кокиз сохраняются и в поздних кондакарях Благовещенском и Успенском. В Благовещенском кондакаре в жанрах, требующих особенно пространныго распева, как киноники, используются и другие формулы для распева фонетических вставок, тем не менее связь с ранними устойчивыми музыкальными формулами Типографского устава сохраняется.

Были рассмотрены простейшие музыкальные и музыкально-речевые структуры кондакарного пения. Конкретные песнопения дают примеры соединения этих простейших структур в более сложные образования — **музыкально-речевые единицы**. Эти музыкально-речевые единицы отличаются степенью внутрислогового распева.

Одной из важнейших музыкально-речевых единиц для характеристики кондакарного пения является не попевка, как для знаменного, а *лицо*. Оно объединяет несколько просодем и возникает при распеве слова или синтагмы тонами и кокизой (кокизами) напева. Лицевые просодемы соединяют слог текста и кокизу напева или ее часть<sup>13</sup>.

Особенности интонационно-ритмического рисунка отличают лица друг от друга и являются для каждого из них характерными и неизменными. В Типографском уставе кондакарные лица чаще всего состоят из двух-трех кокиз, что сохранится и в более поздних списках, в частности Благовещенском и Успенском. Подчеркнем, что *лицо* является главной музыкально-речевой единицей, лежащей в основе кондакарного пения. Именно поэтому *кондакарный распев можно определить как пространный (мелизматический) распев лицевого типа*. (Пример 17)

Самые масштабные музыкально-речевые единицы древнерусской монодии, в том числе и кондакарного пения, — это *фиты*, объединяющие несколько просодем и возникающие при распеве слова; фитная просодема соединяет слог текста и несколько кокиз напева<sup>14</sup>.

Строение фит аналогично лицам: в них также есть речитативная доступка и расширенное в сравнении с лицом мелодизированное ядро в виде постоянного по составу комплекса кокиз. Соединение кокиз в ядре и является основной ладоинтонационной характеристикой фиты, а их общий корпус, в конечном счете, является ладоинтонационной характеристикой самого вида пения.

В отличие от знаменного и путевого пения, в кондакарном не применяется знак фиты, хотя все признаки этой музыкально-речевой единицы остаются. Эта традиция, впервые отраженная в песнопениях Типографского устава, найдет продолжение в более поздних списках кондакаря, например, Благовещенском, а также более поздних распевах Московской Руси, в частности в демественном пении XVI–XVII в.

Фиты кондакарных песнопений в Типографском уставе представляют из себя более редкое явление. Эти масштабные музыкально-речевые единицы можно встретить в избранных кондаках триодного цикла. (Пример 15)

Структурный анализ кондакарных песнопений вкупе с изложенной ранее методикой позволяет нам определить музыкальное значение основных музыкальных и музыкально-речевых структур кондакарного пения, а также подойти к научно-корректной расшифровке, хотя бы в первом приближении, знаков кондакарной нотации. Результаты подобного подхода в прочтении кондакарных песнопений видятся нам достаточно убедительными и представлены в Приложении I. Напевы кондакарных песнопений, показанные в данной работе, а также знаменные песнопения Типографского устава как нельзя более органично отражают общий стиль эпохи.

Подробное изучение Типографского устава как древнейшего памятника богослужебной книжности и музыкальной письменности выявляет источник, в котором зафиксированы самые ранние из сохранившихся образцов кондакарного пения. Палеографические особенности

---

<sup>13</sup> Пожидаева Г. А. О значении комплексного подхода в изучении певческих памятников Древней Руси // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2002. № 1 (7). С. 25.

<sup>14</sup> Там же.



музыкального письма свидетельствуют о том, что источник отражает данный вид распева Древней Руси на раннем этапе его развития. Это подтверждает не только время создания памятника, но и особенности его нотации. Многовариантность и неустойчивость, часто встречающаяся в ряду простых знаков нотации, отражающих важнейшие музыкальные структуры кондакарного пения, являются показателем становления самой певческой традиции. Тем не менее, сохранение традиций Типографского устава в более поздних списках кондакарей несомненно подтверждает, что существенные признаки кондакарного распева сложились уже в ранний период, когда они были зафиксированы в Типографском уставе.

(Продолжение в следующем номере журнала)

ПРИМЕРЫ:

Пример 1. Общие и большие ипостазы палеовизантийской и кондакарной нотации.

Палеовизантийская нотация		Шартр-ская		Коалено-вская		Кондакарная нотация	
	Катабасма	+	-		Змиица		
	Катабатромикон	+	-		Змиица		
	Килисма	-	+		Крюк		
	Лигисма	+	-		Крюк		
	Паракалесма	+	+		Паракалесма		
	Петаста	+	-		Крюк светлый		
	Пиасма II	+	-		Пиасма II		
	Синагма	+	-		Синагма		
	Сирма	+	-		Сирма		
	Тинагма (Лигисма)	+	-		Тинагма (Паук)		
		-	+				

Пример 2. Общие простые знаки и элементы палеовизантийской и кондакарной нотации.

Палеовизантийская нотация		Шартр- ская	Коалено- вская	Кондакарная нотация	
>	Апостроф	+	-	⤵	Запятая
>>	Двойной апостроф	+	-	⤵⤵	Двойная запятая
\	Вариа	+	-	∩	Палка мрачная
∩	Сизма	+	+	∩	Палка мрачная
—	Исон	+	-	⋮	Элемент знаков: скамейца непостоянная
				⊕	крыж с чертой
				⊕	крыж с двумя чертами
≡	Дипли	-	+	=	Статья
≡	Оксиа	+	-		Сложитье
≡	Пиасма	+	+		
•	Кентема			⋈ ⋈	Голубчик борзый
••	Двойная кентема				
•••	Саксимата	+	-	⋮	Скамейца непостоянная
∩	Сирма	+	-	∩	Вариа и сирма
+	Ставрос	+	-	+	Крыж
				⊕	крыж с чертой
				⊕	крыж с двумя чертами
×	Хамилон	+	-	+	Крыж



Пример 3. Типологически близкие знаки византийской и кондакарной нотации.

Палеовизантийская нотация		Шартр-ская		Коалено-вская		Кондакарная нотация	
	Антикенома	-		+			(Антикенома)
	Кондевма	+		-			
	Сизма	+		-			(Сизма)

Пример 4. Оригинальные знаки кондакарной нотации Типографского Уставаю

	Нана <sup>1</sup>		
	Тес каи апотес		
	Тессара		
	Тинагма и крусма		
	Эхадин		

Пример 5. Лигатуры византийской и кондакарной нотации.

Палеовизантийская нотация шартрская	Кондакарная нотация		
	Катабатромикон		Тес каи апотес и катабасма
			Катабатромикон
			Лигисма и катабасма (Крюк и змиица)
	Кратимокуфисма		
	Синагма мета ставрос		Тес каи апотес и лигисма (крюк)
	Тромикон		Тромикон, тес каи апотес и лигисма (крюк)

<sup>1</sup> Названия ипостоз приведены по книге К. Флороса «Universal Neumenkunde». С. 277–280.

Пример 6. Ипостазы лигисма с разводом столповым знаменем и кондакарным:

а) Благовещенский кондакаръ Л. 118 об.

б) Типографский устав. Л. 24 об.

а)

нь на нѣ ѣ нь на нѣ

б)

бы и . стъ ъ ъ ъ ъ . хъ ъ у ъ .

Пример 7. Кондакарные вкрапления в знаменной стихире Борису и Глебу «Плотскую богатыца». ГИМ. Син. П. 589. Л. 159.

ва ю Хри сто съ . ъ ъ ъ ъ ъ ъ . хъ ъ у ъ .

Зве zde све то но съ не и . по ка за въ Роу си

Вы ы . и и и хи и и у .

Пример 8. Конечные кокизы демественного и кондакарного пения:

а) столповая нотация

б) кондакарная нотация

в) демественная нотация

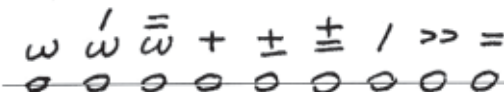
а) б) в)

Пример 9. Основные тоны кондакарного пения.

Краткие

Однозвучные 

Долгие

Однозвучные 

Двухзвучные

Восходящие 

Нисходящие 

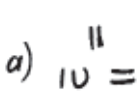
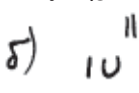
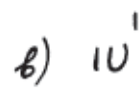
Трехзвучные


Восходящие 

Нисходящие 

Воспятогласные 

Пример 10. Связующие звуки «переводной» кокизы.

a)  б)  в) 



Пример 11. Двухтономные кокизы.

1)  2)  3) 

4)  5)  6)  7) 

8)  9)  10) 



Пример 12. Трехтонемные кокизы.

1) 2) 3)

4) 5)

6) 7) 8)

Пример 13. Двойные кокизы – лигатуры.

а)

б)

в)

Пример 14. Ладовые наклонения кокиз: а) большое, б) малое, в) укосненное

а) б) в)

Пример 15. Соединение кокиз в фитном напеве великопостного кондака «Доуше моя».

**Ф И Т А**

Крюк со змицей		Змица	Крюк	
Катабатромикон		Катабасма	Лигисма	

Доу ше мо о о о хо хо о га а а

**Крюк**

Лигисма

Доу ше о мо га ха а а а

Пример 16. Кокизы, часто используемые в фонетических вставках.

а) б)

крѣсть хъ хъ ъ ъ емоу хоу

Пример 17. Лицевой кондакарные распев. Из кондака Воздвижения «Вознесыися на крестъ».

**Л И Ц О**

к о к и з ы


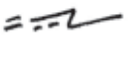




















Въ зне е е е сы. н н н н. ся а а

**Л И Ц О**



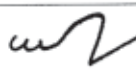

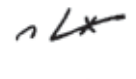

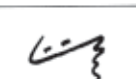
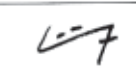

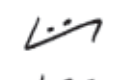

к о к и з ы

на а а. крь ь ь стъ хъ хъ ъ ъ

Таблица 1.

Палеовизантийская нотация		Новые русские нотации		Путевая	Демест- венная	Казан- ская
	Кратима и класма		Стрела поводная и крюк простой	-	+	-
			Стрела двоучельная и крюк простой	-	+	-
			Статья простая, мечик мрачноключевой и крюк с подчашием	-	+	-
			Статья простая, мечик ключевой и мечик ключевой закрытый	-	+	-
			Крюк простой и стопица	-	+	-
			Крюк ключевой и крюк мрачный	-	+	-
			Запятая и два крюка ключевых	-	+	-
			Запятая, крюк ключевой и крюк ключевой с крыжем	-	+	-
			Запятая, крюк ключевой и мечик мрачноключевой закрытый	-	+	-
			Крюк ключевой и мечик ключевой	-	+	-
	Стопица, крюк ключевой и мечик ключевой закрытый	-	+	-		
	Антикено- килисма		Запятая и крюк простой	+	+	-
			Запятая и крюк ключевой	-	+	-
			Врахия опасная (отметная)	+	-	+
	Кратимоку- фисма		Крыжевые знаки новых русских нотаций (таблица V)	+	+	+
	Катабатро- микон и кондевма I		Ометные (отметные) знаки новых русских нотаций	+	+	+
	Лигисма и вариа		Крюк ометный	+	+	+
	Лигисма и ставрос апо- дексиас		Заножек	+	+	+



	Лигисма круглая и угольная		Крюк ключевой и крюк простой	-	+	-
	Тромикон и лигисма	  	Запятая и крюк простой Запятая и крюк ключевой Статья простая, мечаик мрачноключевой и подчасие	+	+	-
	Петасты, двойная кендима и катабасма	   	Крюк светлый с крыжем Крюк, стопица и сложитье с крыжем Крюк светлоометный Подчасие мрачное с палкой	-	+	+

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

Фрагмент кондака Воздвиженья «Вознесиися на крестъ». Типографский устав. Л. 27 и об.



Во зне е е е см. н н н н. ся а а на а а

кръ ь ь стъ хъ хъ ь ь во о о о ле е е е

е е ю ѱ о ть зъ ь ь ь ноу ѱ ѱ ѱ ѱ моу ѱ ѱ

н н н ны н н ня ха ха а а а. гра а.

доу ѱ. тво о о о. е е моу хоу ѱ ѱ